

# SOMOGY

IRODALOM • MŰVÉSZET • KULTÚRA

## A DUNÁNÁL

A tartalomból

*Vers*

BÉKÉSI Gyula • HATÁR Győző • MAKAY Ida • MÖNTÖR Piroska • PARDI Anna  
PINTÉR Lajos • SZIRMAY Endre • SZONDI György • VALLATÓ Géza

*Szép próza*

KURUCZ Jenő • SÁRHEGYI Csaba • SERFŐZŐ Simon

*Hangjáték*

SZAKONYI Károly

*Tanulmány*

FEJTŐ Ferenc • T. MÉREY Klára • TÜSKÉS Anna

*Esszé*

POSZLER György • SALAMON Nándor • SZEKÉR Endre

*Cikk*

LOSONCI Miklós

*Interjú*

SZÁSZ Imre

*Kritika*

KERÉK Imre • KISZELY Gábor • G. KOMORÓCZY Emőke • KÓNYA Orsolya  
LOSONCI Miklós • MURÁTH Péter • PANNONIUS • PÉNTEK Imre  
RÓNAKY Edit • VALLATÓ Géza

*Képek*

BÓKA Dezső • DABÓCZI József • MAILLOL, Aristide • RÁCZ Edit  
RIPPL-RÓNAI József • VASZARY János

*Híreink • Az 1998. évi Berzsenyi-díj átadása*

HUSZONHETEDIK ÉVFOLYAM

2.

1999. MÁRCIUS–ÁPRILIS

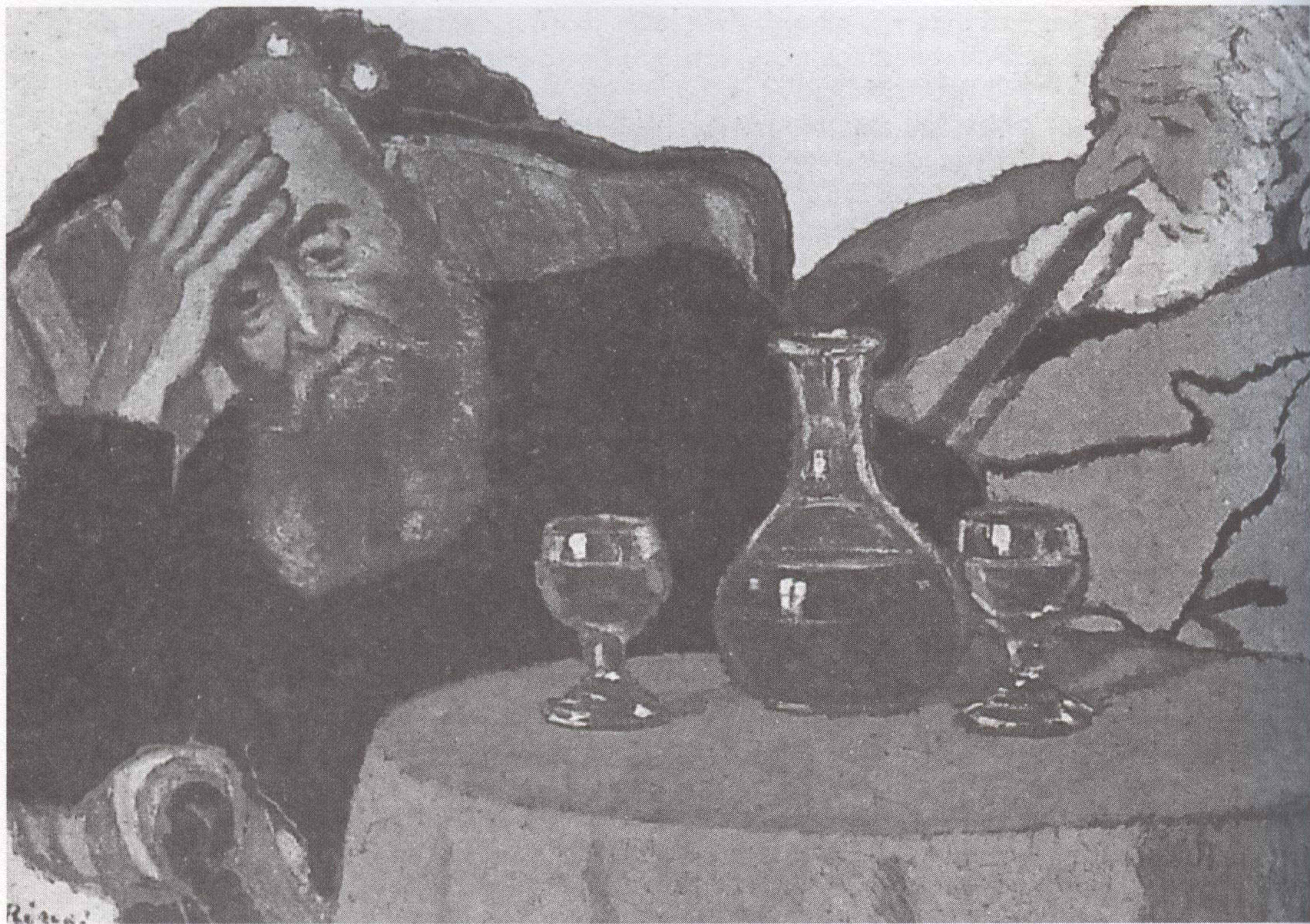


## Rippl-Rónai József: Apám és Piacsek bácsi vörösbor mellett

Az 1899-es banyulsi utazás fordulatot jelentett Rippl-Rónai életében: a színredukációs korszak után újra fölfedezi a színek hatalmát, s figyelmét fokozott mértékben kiterjeszti a színek egymásra hatásának vizsgálatára. Életművében megkezdődik az enteriőr-korszak, melynek alkotásai kezdetben ellenséges fogadtatásra találtak, de művészetének több kiemelkedő darabja éppen ebből a periódusból származik.

Az *Apám és Piacsek bácsi vörösbor mellett* című kép datálása körül korábban eltérések mutatkoztak: *A Ház* 1910-es száma az 1906., Keserü Katalin az 1905., Bernáth Mária pedig az 1907. évet jelöli meg a keletkezés éveként. Ma elfogadottan 1907-re teszik a mű létrejöttét.<sup>1</sup>

Míg az enteriőr-korszakban elsősorban az intim otthon témái vonzották a festőt, 1907-től 1912-ig tartó következő korszakára a változatos kolorit és a „kukoricás”, pöttyös technika alkalmazása jellemző. Az *Apám és Piacsek bácsi vörösbor mellett* a két korszak közti átmeneti időszak szülötte. A festmény Kaposvárott, Rippl-Rónai Fő utcai házában fára ragasztott lemezpapírra olajfestékkel készült.<sup>2</sup> A festő életében különféle címeket viselt, Rippl-Rónai *Emlékezéseiben* *Piacsek bácsi apámmal a vörösbor mellett* címen szerepel.<sup>3</sup>





A 68x100 cm-es kép Genthon István feljegyzése szerint először Reinbart berlini gyűjtő tulajdonába került. Az Országos Szépművészeti Múzeum 1929-ben a németországi Marburgban Frau Renate Steinberttől vette meg, s a múzeum 1931-ben rendezett kiállításán az 52-es katalógustételként szerepelt.<sup>4</sup> Ma a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.

A kép műfaja kettős portré, egészen pontosan enteriőrbe helyezett karakterkép. Baloldalt Rippl József, a festő apja, jobbra Piátsek Ferenc nyugalmazott erdész, a család rokona látható. Az alakok egy, az előtérben elhelyezett, piros terítővel leterített kerek asztal mögött ülnek két, szorosan egymás mellé tolt karosszékekben. Az apa sötét ruhás figuráját szembenézetben, Piacsek bácsi alakját oldalt fordítva, háromnegyed profilban ábrázolja a festő. Rippl József jobb könyökével a karosszék karfájára támaszkodik, s kezével homlokát érinti. Piacsek bácsi világosbarna kabátban ül, szájában hosszú tajtékipipát tart, melynek végét Rippl bal könyöke eltakarja. A kép zsúfolt terét egységes sárga háttér zárja le.

Az asztalon vörösboros palack és két pohár áll. A borozgatás és pipázás a múlt században és a századfordulón a kisvárosi emberek „csendes óráinak” jellegzetes kellékei. A tajtékipipa egyben jelképes értelmet hordoz: a gondolkodás, elmélkedés alatti látszólagos semmittevés szimbóluma.<sup>5</sup> A bor a hősi múlt felidézésének, a világ folyásán való beszélgetések elmaradhatatlan jelképe. A képen azonban nem ez a jelentés áll előtérben, a festmény hangulatában nyoma sincs a bor keltette jókedvnek. A két alakot Rippl-Rónai a mindennapi élet meghitt, jelképes tárgyai között a gondolkodás, a közös meditáció alaphelyzetében ábrázolja: míg Piacsek bácsi szikár alakjával, ősz hajával és szakállával a bensőséges, patriarchális múltat idézi, az apa deresedő feje méltóságot sugároz, földre szegezett szemében belső nemesség és öntudat tükröződik. Az alakokat körülvevő csend további fontos, szinte hallható eleme a képnek. Tekintetünk egyszerre két pólus vonzáskörében mozog, s hol az elgondolkodó apára, hol Piacsek bácsira terelődik. A két, egymást metsző tekintet és az egész kép szuggesztivitásának egyik fő forrása a befelé fordulás, az elmélkedés, melynek közege a teljes testi és szellemi nyugalom, a belső megállapodottság, a harmónia.

Művészi hitvallásában Rippl-Rónai így ír apjáról: „Apám egyszerű földműves emberektől származtatja magát. Ő azonban már tanító lett, és úgy látszik, nagyon megállotta a helyét (»a haza kis polgárait« jól kinevelte), mert a legfelsőbb királyi kitüntetést, az aranykeresztet is megkapta (...). Apámtól tanultam el az uraskodást, anyámtól pedig a munkát és az egyszerű beosztást. Annyit mondhatok (...), hogy nincs olyan apja-anya senkinek a világon, mint nekem, arról kezeskedem. Ezeknek a lelke, szíve, mindene nemes – okmány nélkül. Én az árnyékukba sem lépek. Őserők.”<sup>6</sup> Emlékezéseiben pedig így vall: „Nagyon sokkal tartozom szeretett – megboldogult – szüleimnek, akik (...) soha nem gátoltak abban, hogy az úton, amelyen megindultam, megmaradjak. Intelmeikkel művészi, ideális, a mindenkori mára nézve éppenséggel nem hasznosítható törekvéseimben, amelyek pedig nekik nagy keserűséget okoztak, soha nem zavartak, soha lebeszélni nem igyekeztek, inkább »jobban élni« sohasem buzdítottak.”<sup>7</sup>

Piacsek bácsi hatalmas, hajlott orrával és pipájával Rippl-Rónai enteriőrképei-  
nek egyik leggyakoribb szereplője. „Ideális modell volt, mint egy kövület, vett bir-  
tokba egy karosszéket.”<sup>8</sup> A családnak csaknem minden tagjával ábrázolta a festő, így például a *Piacsek bácsi babákkal* (1905), az *Öregúr és mandolinozó asszony* (1905) és a *Piacsek bácsi fekete kredenc előtt* (1906) című képeken. Az életrajzi adaton túlmutató tény, hogy a művész ezen a festményen ábrázolta utoljára apját és Piacsek bácsit. 1908 májusában meghalt Rippl József, és még ugyanebben az évben követte Piátsek Ferenc is.<sup>9</sup> A festőnek az ábrázolt alakokhoz fűződő érzellemmel átszótt, ben-



sőséges viszonya és a közvetlen élménnyel hitelesített ábrázolás a kép meghatározó hangulati tényezője.

A kettős portrék jelentős helyet foglalnak el Rippl-Rónai életművében. Élete első szakaszában modelljei főleg rokonai voltak, majd 1910-től közeli ismerőseit kezdi megörökíteni e műfajban. Ezek a képek többnyire szokatlanul közeli kivágásban ábrázolják a családtagokat, barátokat. A nagyméretű portrék dekoratív színfoltjai monumentális hatást keltenek, hangulatuk feszült.

A szüleit ábrázoló két korai képet színredukciós korszakában készítette. Az 1895 körüli *Apám – Anyám* két egymás mellett álló, a nézővel teljesen szembeforduló, idős embert ábrázol. A kép hangulata ünnepélyes, a beállítás és a stílus bizonyos távolságtartást sugároz. A szürke árnyalatok fáradtságot érzékeltetnek. Az arcok megfestése alapvetően eltér Rippl más, e korszakban készített portréitól, s a képen belül a két arc is eltérő kidolgozást mutat.<sup>10</sup> *Szüleim negyvenévi házasság után* című monumentális, egész alakos kettős portréját 1897-ben festette. Szülei két évvel korábbi mellképével összehasonlítva ez a festmény nem annyira síkszerű, a körvonalak azonban itt is hangsúlyosak.<sup>11</sup>

A harmadik kettős portré az 1906-ban készült *Apám és Lajos öcsém*. Mindkét alak kalapot visel, s a Rippl-Rónai által különösen kedvelt motívum tér vissza *Lajos és Ödön* 1918-as portréján, amelyen a kalap még jobban kedvez a dekoratív festésmódnak.<sup>12</sup>

A Rippl-Rónai barátait ábrázoló kettős arcképek első darabja a *Petrovics Elek és Meller Simon* című festmény 1910-ből, amely a „kukoricás” korszak egyik legsikerültebb alkotása. Az előképek közül az életműből érdemes kiemelni az 1902-ben festett, monumentális hatású *Apámat*, amely jól érzékelteti a festő apja iránt érzett tiszteletét és szeretetét. A lendületes ecsetvonásokkal modellált, nagy szakáll, a távolba néző tekintet bölcs nyugalmat áraszt.

A borozgatás kellékei Rippl-Rónainál az itt elemzett képen kívül tudomásom szerint egyedül az 1903 körül készített *Papa, mama, Rippli bácsi* című pasztellen jelenik meg. A kertbe helyezett családi együttlét központi motívuma az asztalra helyezett borosüveg, kancsó és két pohár. Az asztal mellett balra ül Rippl József, jobbra Rónai János fekete köpenyben, s mindketten az asztallapra könyökölnek. A kép bal szélén látható idős asszony mintegy kontrasztot ad a mellette ülő férfi alakjának.<sup>13</sup>

Az *Apám és Piacsek bácsi vörösbor mellett* című képen a kettős portré és a zsáner műfaja ötvöződik. Mindkét műfaj a reneszánsztól kezdve jelentős hagyományokkal rendelkezik, de együttes alkalmazásuk meglehetősen ritka. Pontosán megfelelő ikonográfiai előzményt vagy párhuzamot nem találtam, a két műfaj kombinációja azonban szoros kapcsolatban áll a XIX. századi francia festészettel.

A családi portré hagyományos típusa az alakokat rendszerint otthoni környezetben ábrázolja olyan hétköznapi tevékenységek közben, mint például a beszélgetés, teázás, étkezés vagy olvasás. Ezt a képtípust különös szeretettel alkalmazták az impresszionisták, így például Caillebotte *Ebéd*, Cassat *Öt órai tea* és Degas *Pagans és Degas apja* című képén. A típus előfutárai többek között a XVIII. századi enteriőrök, így például Hogarth csoportportréi, továbbá a XVII. századi arisztokrata csoportképek (Mignard). Ezeken a portrékon az alakok soha nem isznak alkoholt. E szabály alól csupán azok a csoportképek alkotnak kivételt, amelyek egy kiemelkedő eseményt örökítenek meg, így például Frans Hals *Az íjászok egyesületének csoportportréja*. Ebben a környezetben a borozgatás az ünnepély része, és a helyszín nyilvános, míg az otthoni enteriőrökben ábrázolt ivás portrén renkívül ritkán fordul elő.

Rippl-Rónai festményén a családi környezet és a bor egyaránt hangsúlyos elemként jelenik meg. A csendélet szorosan összefogja a kompozíciót és a két alakot, ugyanakkor el is választja őket. Ez felhívja a figyelmet arra, hogy a kép egy másik



műfaji hagyományban is gyökerezik: az együtt iszogató embereket bemutató zsáner típusában. Ezek a képek rendszerint parasztokat és különféle városi típusokat ábrázolnak kocsmában, kávéházban, bárokban, ivás, dohányzás, kártyázás vagy veszekedés közben. A zsánerképnek ez a típusa Németalföldön jelenik meg először a XVI. században (Breughel: *Parasztlakodalom*), virágkorát a XVII. században élte. Ekkor olyan festők, mint például Ostade, Teniers és Brouwer számtalan kisméretű csoportképet készítettek, amelyek két-három parasztot ábrázolnak borozgatás közben. Ezeknek a zsánereknek hagyományosan nincs köze a portréhoz, az ábrázolt alakok típusokat jelenítenek meg.

Nem Rippl-Rónai volt az első, aki a kettős portrét ötvözte a zsáner műfajával. Ez a megoldás mindenekelőtt Degas *Nagybácsi és unokabúg*, Toulouse-Lautrec *A la mie* és Cézanne *Paul Alexis felolvas Zolánál* képeinek hatását mutatja. Ez nem véletlen, mivel a XVII. századi zsánerfestészet iránti érdeklődés a XIX. századi Franciaországban ébredt fel először, melyben jelentős része volt az akadémiaellenes mozgalmaknak. A plein air művészek, a realisták és a naturalisták egyaránt tanulmányozták a németalföldi mestereket, nemcsak a paraszti zsánerjeleneteket, hanem a portrékat (Frans Hals, Rembrandt), továbbá Vermeer és Hooch enteriőrjeit is. Daumier, Courbet és Manet különösen sok időt töltött a Louvre-ban régi mesterek másolásával, hogy aztán hasonló kompozícióban ábrázolják a modern élet jeleneteit.

A zsáner jelentős szerepet játszik a XIX. századi magyar festészetben is. Hollósy Simon *Az ország bajai* című képén az újságot olvasó huszár és a parasztember a francia impresszionisták alakjait idézik.<sup>14</sup> A két kocsmai figura újságot olvas és elgondolkodik. A két kép felfogásában és hangulatában azonban jelentős eltérések érzékelhetők. Hollósy alakjai a XIX. századi Magyarország egyik társadalmi rétegének típusai. A képen – Ripplével ellentétben – nem a boroskancsó és a poharak, hanem az újság áll a középpontban. A parasztember kalapja melletti virágcsokor a sorozásra való készülődést jelzi.<sup>15</sup> A két férfi beszélgetését a külvilág eseményei, a politizálás uralják. Ezzel szemben Rippl szereplői valóságos személyek, s nem a beszélgetés, hanem a hallgatás, a meditáció jelentése a meghatározó.<sup>16</sup>

A mű Rippl-Rónai két korszakának festői jegyeit viseli magán: az enteriőr-periódusét és a „kukoricás” korszakét. A képen megfigyelhető a kísérlet az elszakadásra az enteriőr-korszak harmonikus kompozíciós elrendezésétől. Az alakok karakterjegyeinek hangsúlyozása, a borospalack és a poharak részletes kidolgozása még a „csöndes órák” képeinek stílusát idézik. Ugyanakkor már az új korszak jegyeit hordozzák a felület oldottabb kialakítása és az egységes színfoltot határoló kontúrvonalak. A korábbi levegős képtér itt eltűnik, s felismerhető a kép síkjához igazodó, sűrítő komponálás szándéka.<sup>17</sup>

A képen jól láthatók a Werner Hofmann által leírt Fauves stílusjegyek: „feszés vonalak tartják össze a színterületet (...) nem mindig keletkezik rendes kontúr (...) a képalakzat egésze fontosabb, mint az egyes forma-sejt.”<sup>18</sup> Ezek a stíluseszközök lényegüket tekintve az 1890-es évek közepén Párizsban elsajátított posztimpresszionista elvek dinamikusabb, a dekorativitás irányába eltolt újrafogalmazásai.

Azzal, hogy a kontúrok színterületet izolálnak és egyben formát jeleznek, Rippl-Rónai Gauguin művészetéhez áll közel. A pöttyök és vonalkák a faktúra díszítőmotívumai, s kizárólag dekoratív értékeket hordoznak, ami még jobban eltávolítja Van Gogh stílusától. A két posztimpresszionista művészhez való viszonyáról Rippl-Rónai így ír: „Gauguin és Van Gogh ... ők ketten azok, akikhez – bár más utakon haladtam – végeredmény gyanánt látszólag talán legközelebb jutottam a művészi rokonságban. Van köztünk bizonyos hasonlóság, pedig egyikünk sem kereste azt (...) Egészen más Gauguin *Noa-noaja*, mint a Van Gogh *Napraforgója*, vagy a *Piacsek bácsi apámmal a vörösbor mellett*.”<sup>19</sup>



Festői módszerét Rippl-Rónai Petrovics Elekhez írt levelében így összegzi: „A 90. és 91-ik évben eldöntöttem magamban, hogy mindent egy ülésre, egy és ugyanazon festési módon fogok megoldani, ha másképp nem megy, úgy stádiumokra osztva. Ezt be is tartottam és be is fogom tartani. Mindig, mert ezt tartom és látom a régi mesterek egyes műveinél is a legszebbnek, a legtökéletesebb művészetnek.”<sup>20</sup> Az egyszerre festésnek ez a technikája az elemzett képnél is jól megfigyelhető.

Az intenzív, tiszta színek használata erősíti a festménynek a Fauve-ok stíluseszközeivel való rokonságát, de velük ellentétben Rippl-Rónai megőrzi a színek statikusságát.<sup>21</sup> A színek nem átmenetben kapcsolódnak egymáshoz, hanem világos és sötét foltjaik mintegy szembeszegülnek egymással. Malonyay Dezső szerint a festő „uralkodik a szín által gerjesztett hangulatai fölött (...) nem a színek kedviért festi a képet, a színhangulatok (...) nála csak eszköz maradnak s nem válnak öncéllá”.<sup>22</sup>

Apja arcának ábrázolását kivéve a képen Rippl-Rónai mindent alárendelt a színnek, mert a felület síkjának hangsúlyozása összeegyeztethetetlen az arc kifejezés pszichológiai játékával. Apjához fűződő kapcsolatának mélységét fejezi ki az arcon alkalmazott differenciált szín- és ecsetkezelés, s a festő itt teljes mértékben kiaknázza a színek, különösen a krómsárga és a fény hatóerejét. *Emlékezéseiben* erről így ír: „Igen megszerettem a skarlátvörös zsálya s a piros szimpla muskátli mellett a tiszta fehér színű virágokat, de még jobban a krómsárga cíniákat. Ennél a sárgánál melegebb, hogy ne mondjam forróbb színt nem ismerek (...) A falak színei közt is ezt az egészen világossárgát szeretem a legjobban: az egyik oldalán csupa-ablak műhelyem falai is ezzel vannak befestve, sőt még ilyen szobában alszom is.”<sup>23</sup>

A kiegészítő és az ellentétes színek egymás mellé helyezésének elvét, amely az elemzett kép színkezelésének egyik fő sajátossága, Rippl minden „kukoricás” képen kihasználja. Erről az elképzeléséről így írt: „El kell dobni a mástól, bárkitől tanult technikai elméleteket, s a lehető legegyszerűbbre kell redukálni magát a technikát. Abból áll ez, hogy színeket egymásra semmi körülmények között nem rakunk. Minden szín megvan a tubusban, csak ki kell belőle venni úgy, ahogy van – mindig gondosan törődve az egységes stílussal –, csak rá kell tenni a vászonra. De oda, ahová való! De úgy, hogy ott maradhasson!”<sup>24</sup>

Rippl-Rónai egyéni, az ábrázolt témával összhangban lévő érzelmeket-gondolatokat keltő színhasználatát volt az, amely a legközvetlenebbül érintkezett kora irodalmi kifejezőmódjával, így mindenekelőtt Ady, Babits és Juhász Gyula költészetével.<sup>25</sup> A festmény fontos sajátossága a vonalak, formák és színek dekoratív összhangja, ugyanakkor az érzések felfelé indulásának és a tárgyak visszahúzó voltának ellentéte sajátos lebegést eredményez.

A kép festői tere csaknem teljesen kétdimenziós. Megszűnik a termélység, s Rippl mintegy „megrövidíti” a tárgyakat, a színüket is megváltoztatja. Az alakokat és a tárgyakat éles kontúrokkal szakítja ki környezetükből. A koncentrált megkomponáltság a kép síkjához igazodik.

A mű két, részben egymásba csúsztatott, képzeletbeli háromszögön nyugvó kompozícióra épül (1. ábra). A háromszögek alapélei egy egyenesbe esnek, amely azonos a kép vízszintes tengelyével. A vízszintes tengelyt a bor szintje határozza meg az üvegpalackban és a poharakban. A függőleges képtengely a két háromszög metszéspontján halad keresztül, s egybeesik a borospalack tengelyével (2. ábra). A két képtengely így az aranymetszés törvénye alapján négy téglalapra osztja a felületet. Az egymáshoz képest oldalirányba eltolt háromszögek függőleges képtengelyhez közelebbi csúcspontjai a két poháron nyugszanak. A bal oldali háromszög másik két csúcsa Rippl József könyökével és a karosszék faragásának csúcsával esik egybe. A két, egymást részben fedő háromszög egy harmadikat hoz létre, melynek tengelyében és ezzel a kompozíció középpontjában a borospalack áll, amely így a feszültség csomó-



pontját alkotja. Ez a csomópont nem a szó mértani értelmében vett pont, hanem a képfelület egy részét kitöltő forma.

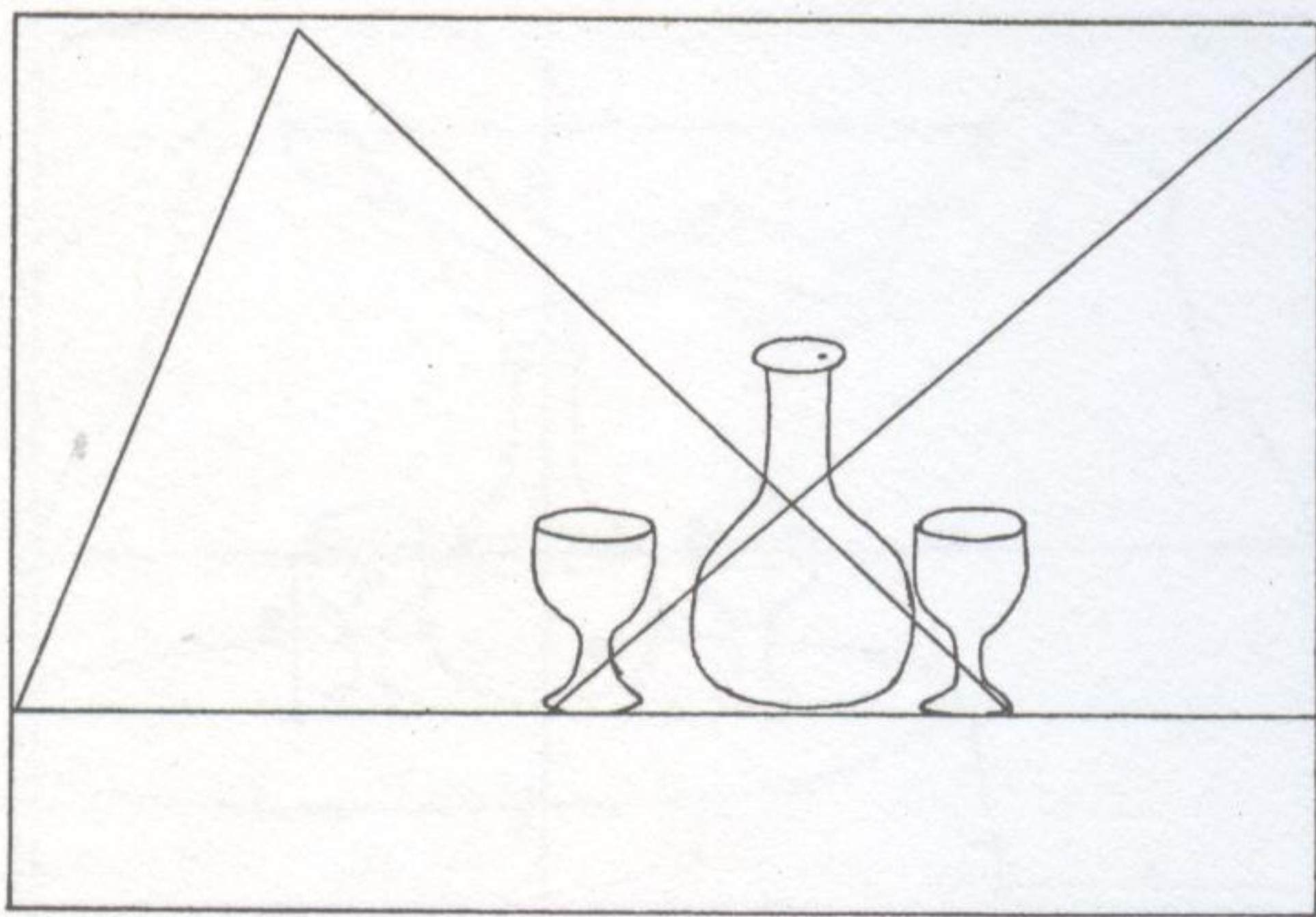
A függőleges képtengely mentén különböző, felfelé irányuló erővonalak hatnak (3. ábra). Az asztallap oválja megismétlődik a palackban lévő bor elliptikus és a palack szájánál. Az elliptikus formák egyre kisebbek, ami a függőleges tengely mentén felfelé irányuló feszültségnövekedést eredményez. Az asztallap pereme által alkotott, jobb oldalon kissé csonka ovális két, bal felé irányuló erővonalat indít, amelyek az asztal peremét követve a palack szájánál találkoznak. Ez a feszültség a palack szájától kiinduló két, egymással ellentétes irányba forduló erővonal mentén vezetődik le. A két karosszék találkozásánál az egyesült erővonalak elhagyják a függőleges tengelyt, s ellentétes irányba haladnak. Az egyik Rippl József, a másik Piacsek bácsi karosszékének peremét, majd arc- és agykoponyájának ívét követi.

A palack szájától két másik, az előbbiekkal részben párhuzamos vonal is indul. Az egyik Rippl karján végighaladva a fejet támasztó jobb karon át a kép peremébe ütközik. A másik vonal Piacsek bácsi karosszékének zöld csíkján elindulva a szakáll és az orrnyereg ívén át bekapcsolódik az előbb leírt jobbra tartó erővonalba. Ezek az erővonalak a képszerkezet meghatározó elemeit és a hangsúlyos színfoltokkal együtt mintegy sejtetten irányítják a tekintetet.

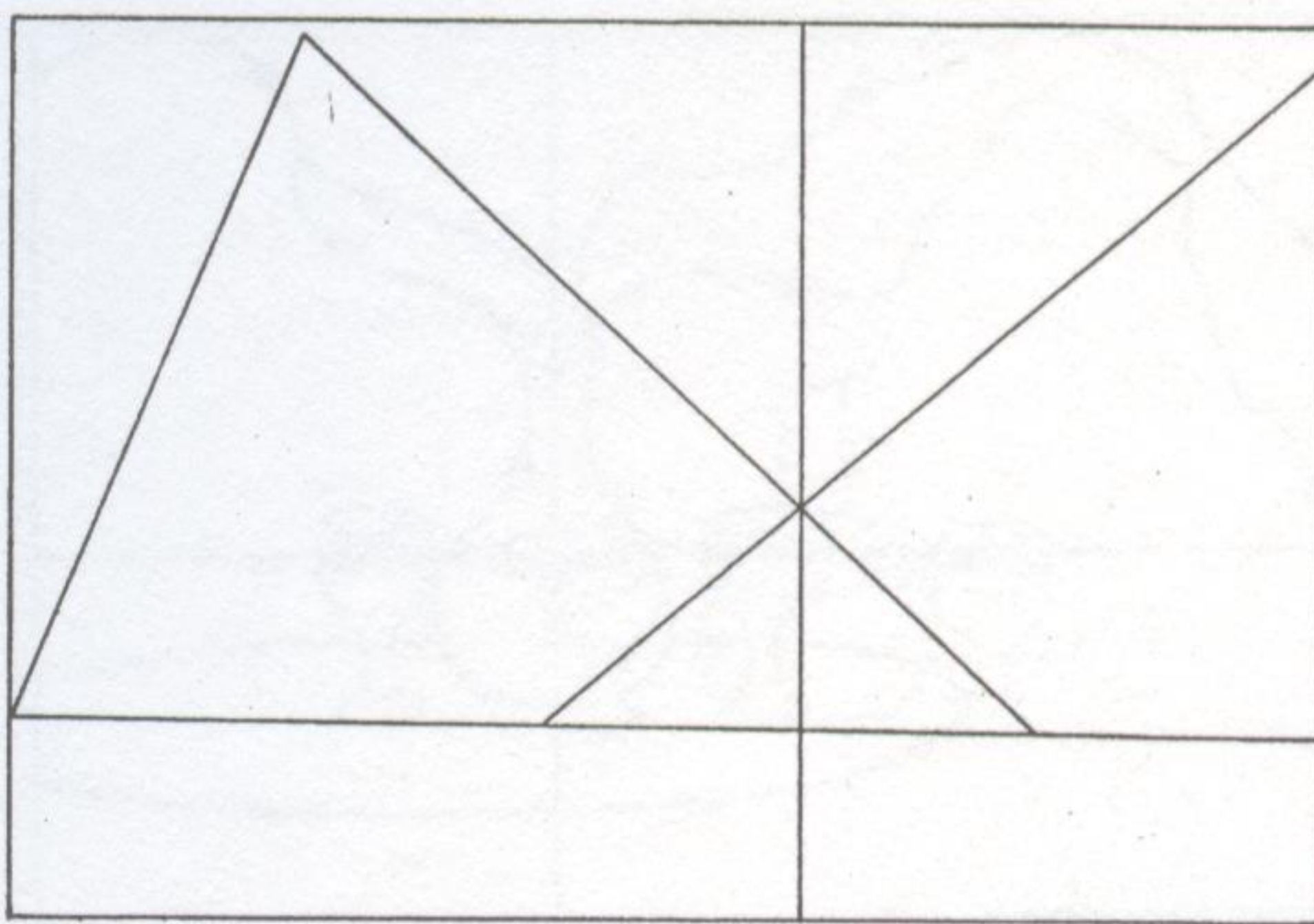
A színek a képen egymással szoros kölcsönhatásban, egymáshoz való viszonyaikban léteznek. Jól körülhatárolt, markáns foltokat alkotnak, intenzitásuk majdnem az egész képfelületen egyenletes. Túlnyomórészt a tiszta színek uralkodnak, de jelentős szerepet kapnak a színértékek is. A festő főleg a fényteltettség egyenlő fókán álló színekkel dolgozik. A fény balról, rögzített forrásból sugárzik, ezért a színfoltok tisztán körülhatároltak.

Rippl József fekete kabátja sima felület benyomását kelti, de a benne húzódó vörös kontúrok érdekesebbé, durvábbá, anyagszerűvé teszik. A fekete és a vörös kölcsönösen erősítik egymást, s egymás mellé helyezve mindkettő intenzívebbnek tűnik. Ez különösen jól érzékelhető az asztalterítő és a kabát viszonyában.

A színek hatással vannak a térre és a formára: a színek önálló teret hoznak létre, amelyben a tárgyak formája új értelmet nyer. A tiszta színek uralma által a tér mintegy „megrövidül”, s a szerkezeti elemek hangsúlyossá válnak. Rippl-Rónai a sárga-vörös-fekete színhármasra építi fel a képet. A kiegészítő színek használatával mértéketesen bánt. Így például nem használ lilát, mert az a sárga kiegészítő színe. Zöldet azonban több helyen is alkalmaz: a terítő cinóbervöröse alól apró zöld foltok villan-



1. ábra



2. ábra



nak ki, s Piacsek bácsi karosszékének támláján homogén krómoxidzöld folt látható. Ezek a zöld foltok kiegyenlítik a vörös intenzitását: míg az előtérben csak néhol bukkan elő zöld, a karosszék támláján már egységes foltként „húzza vissza” az előretörő vöröset. A két kiegészítő szín egymás mellé helyezése fokozást eredményez. A színek tudatosan megtervezett egyensúlyi állapotának megbomlását a festő azzal akadályozza meg, hogy a zöld részeket nagy semleges közök beiktatásával szakítja meg, míg a vörös, a sárga és a fekete egybefüggő felületet alkot.

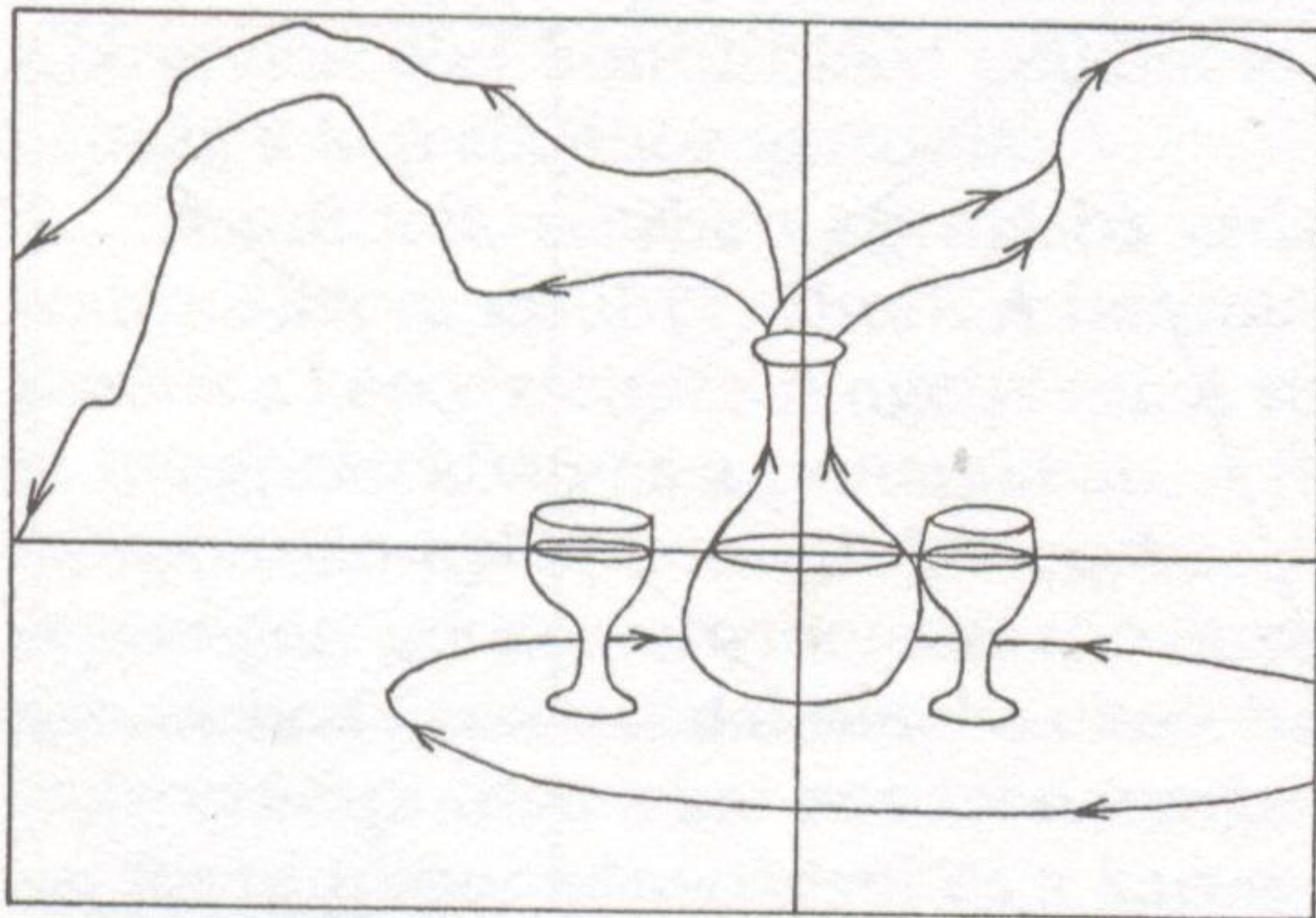
A tiszta színek használata nem egyeztethető össze a plaszticitással és a térbeli mélységgel, s a homogén, sárga háttér is akadályozza a háromdimenziós tér kialakulását. A színek hőhatása együtt jár a térhatással: a melegérzetet keltő sárga és vörös „előrejönnek”, a hideg zöld és kék „hátrahúzódnak”. Mivel az előtérben és a háttérben egyaránt „előretörő”, meleg színek vannak, valódi termélység nem alakulhat ki.

A két arcot Rippl nem egyformán modellálja. Piacsek bácsi arcának kidolgozására a kép egészére jellemző kromatikus módszert alkalmazza, így a szem, szemöldök kevésbé kidolgozott. Apja vonásait viszont elsősorban a színértékek segítségével érzékelteti, amely sokkal részletezőbb ecsetvonásokat követelt. Így jelzi a festő apjához fűződő kapcsolatát. A kép tehát egyformán alapszik színeken és valórökon, s a tiszta színek használata minden résznek világosan elkülönülő területet jelöl ki.

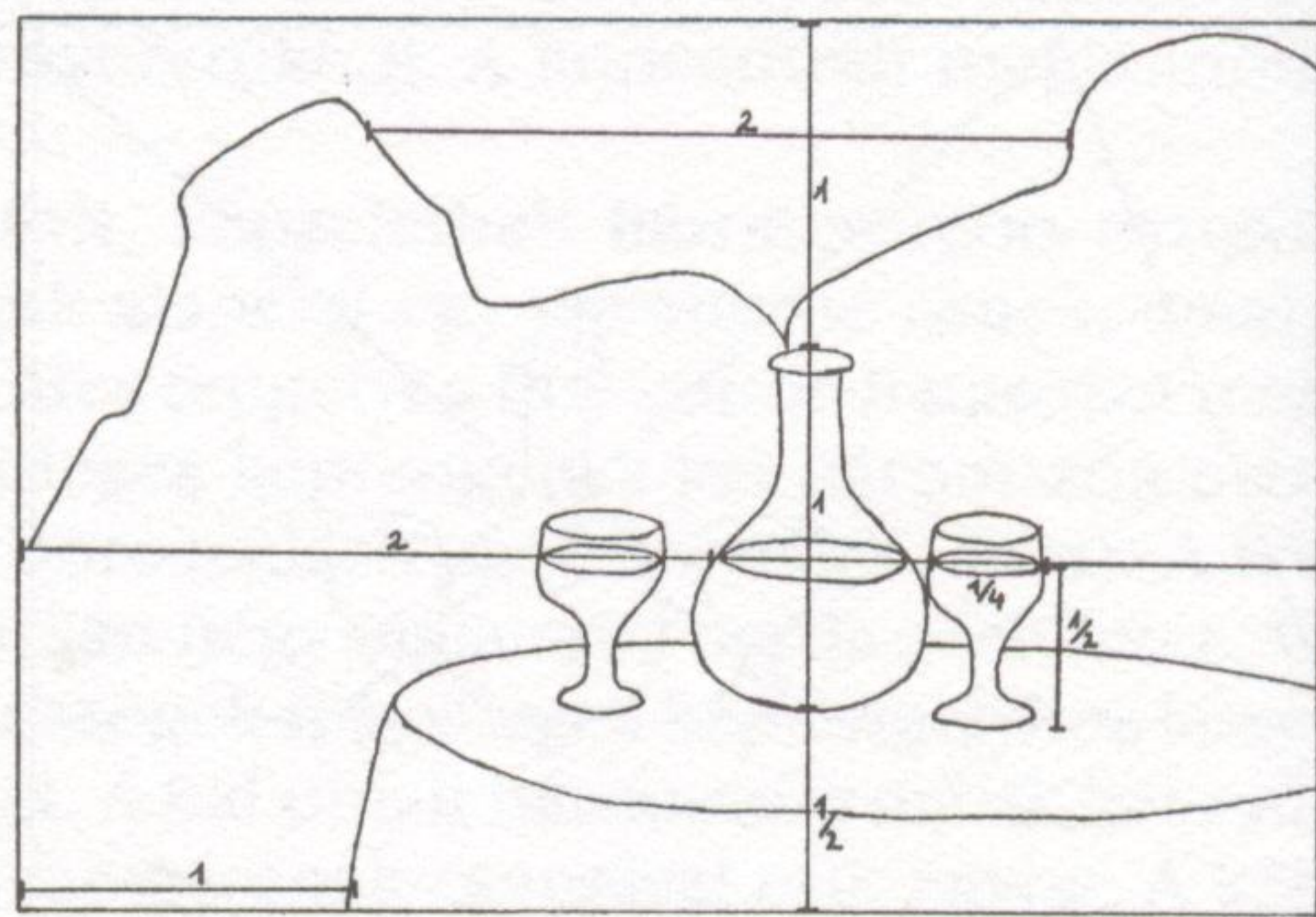
A mindenütt jelen lévő vörös kontúr körülkeríti a formákat és rögzíti a síkok határát. A vonal nem olvad bele a figurák körvonalába, s ezzel kiemeli őket a környezetből. Így minden felület határozott, önálló hangsúlyt kap. Ezek a sajátosságok is a mű két dimenzióban való kibontakozását erősítik. A tiszta színek keltette kemény hatás mellett érezhető a lágyág benyomása is. Ez a kettősség elsősorban Rippl József arca felé irányítja a tekintetet. Itt nyilvánul meg legjobban a valórök hatása, s a festő egyszerre alkalmazza a plasztikus modellálást és a síkszerűséget. A plasztikus modellálás nem korlátozódik az apa arcára, hanem finom eltérésekkel az egész vásznon érvényesül. Ez jelentkezik például a terítő redőiben: az élénken megvilágított részekben a színek hidegedő tendenciát mutatnak, a sötét részekben átmelegednek, azaz a redők mélyedéseiben a vörös dominál, domborulatain viszont a zöld. Ugyanez érvényes a palackra és a poharakra. A színek és a valórök egyesülnek egymással, s egymást kölcsönösen kiegyensúlyozva erősítik a kompozíció egységét.

Rippl-Rónai minden tárgyat és alakot vörös kontúrvonallal határol le, amely bizonyos térbeli kiterjedéssel rendelkezik. Ilyen térbelivé erősödő kontúrvonal tagolja Piacsek bácsi arcát. A festő apjának arcán azonban nem kontúrt, hanem határoló vonalat alkalmaz.

A kép gondos megszerkesztettségére utal, hogy a tárgyak és az alakok méretei nem véletlenszerűek, hanem bizonyos arányokhoz igazodnak. A borospalack ma-



3. ábra



4. ábra



gassága alkotja az alapegységet, s a többi motívum méretei ehhez igazodnak, és kölcsönhatásban vannak azzal (4. ábra). A viszonylatok többszöröződésekre és osztódásokra vezethetők vissza. Így például a poharak magassága fele a palackénak, szélességük pedig a negyede. Piacsek bácsi pipájának hossza azonos a kancsó magasságával.

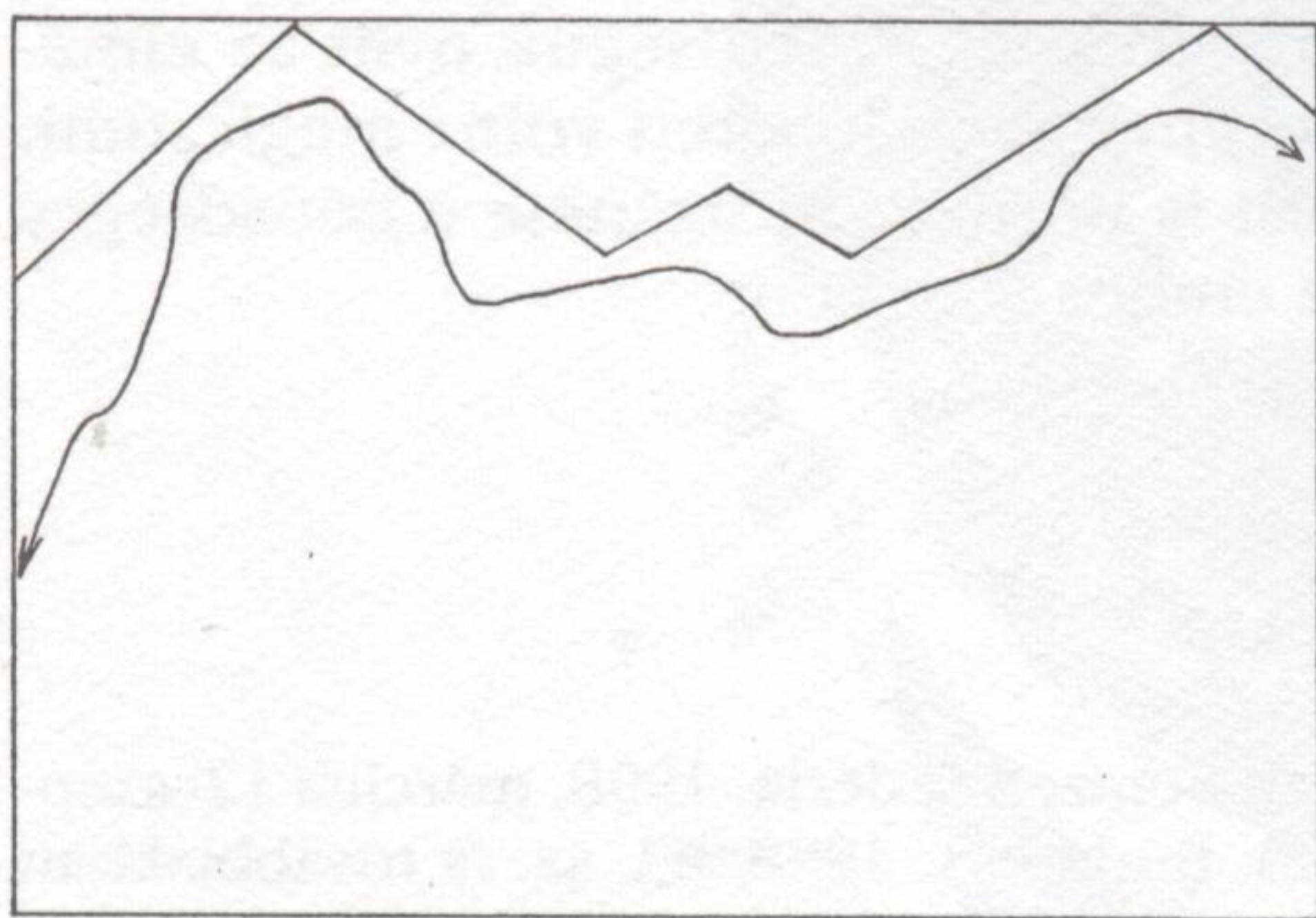
E viszonylatok nemcsak a tárgyakat kapcsolják össze, hanem az alakokat is. A két arc távolsága Piacsek bácsi szemmagasságában például éppen a palack magasságának kétszerese. Minden azt mutatja, hogy a festmény alkotóelemei szigorú rendben, meghatározó arányok szerint kapcsolódnak egymáshoz, s ez a kapcsolat az azonos és a különböző természetű tárgyak közt egyaránt megfigyelhető. Az arányosság által létrehozott viszonylatokon belüli hasonlóságok megkönnyítik az elemek funkciójának felismerését.

Az arányosság az a tényező, amely meghatározza a síkok és a formák térbeli elhelyezkedését, valamint a szerkezeti elemek kapcsolatát. Az előzőekben már említett függőleges és vízszintes képtengely metszése négy, különböző nagyságú téglalapot hoz létre. A téglalapok méretviszonyai fegyelmet sugallnak: a vízszintes tengely  $1\frac{1}{2}:1$  arányban osztja a függőleges, a függőleges tengely pedig  $2\frac{2}{4}:1\frac{1}{4}$  arányban osztja a vízszintes tengelyt. A kép egyensúlyának titka a méretviszonyok szigorúan megszerkesztett rendszere.

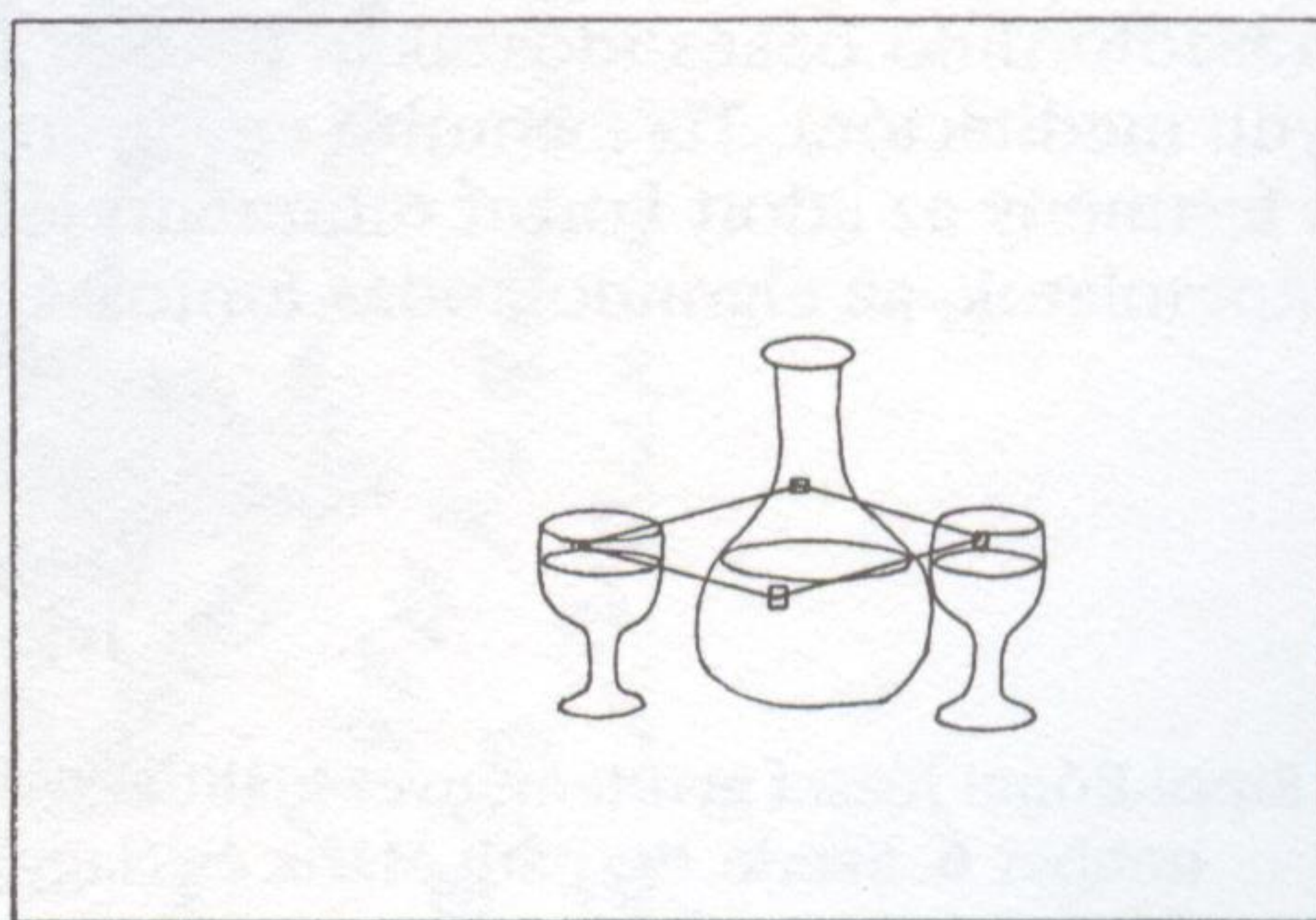
A két férfi mozdulatlanul ül az asztal mellett, mégis egy sajátos belső dinamika hatja át a képet. A szerkezetnek jelentős szerepe van ebben: a két alak egy-egy háromszögbe illeszkedik (5. ábra). Az alakok válla és feje által kijelölt hullámvonal változó irányú, egybefüggő vonalat alkot, amely magába foglalja a festmény legjelentősebb pontjait. Az egymást kissé takaró figurák ezáltal szorosan összekapcsolódnak az általuk létrehozott plasztikai térben. A hullámvonal a szerkezeti alakzatok vonalával interferál, s a kettő változó távolsága feszültséget eredményez, ami átsugárzik a teljes struktúrára.

A palackot határoló kontúrvonalaknak ugyancsak megelevenítő erejük van. A tárgyak közti határvonalak hasonló szerepet hordoznak, így például a palack és a vele érintkező jobb oldali pohár egy ponton összekapcsolódó kontúrjai. Belső mozgást biztosít a formák világos és sötét tónusainak váltakozása, többek között a borospoharak és a palack árnyékolásán, reflexein. A poharakon egy-egy, a kancsón két éles reflex látható, s ezeket összekötve egy feszültséggel teli rombuszt kapunk. Ez a plasztikai dinamizmus mozgással tölti meg a mű szerkezetét (6. ábra).

Rippl-Rónai hatásosan használja fel az árnyék és a fény ellentétét. A terítő asztalapról lelógó részén például jól érzékelhető a drapériavetés fénybeli és árnyékos



5. ábra



6. ábra



részének a már megállapított arányegység szerinti váltakozása. Balról jobbra haladva a függőleges képtengelyig megfigyelhetők az 1/4, 1/2 és 3/4 arányra épülő részek, a tengelytől jobbra eső felület pedig két 5/8-os arányú, fényben és árnyékban lévő részre tagolódik.

A poharakon és a palackon a színértékek ritmusát használja ki a festő. A poharakban a bor a széleken világosabb, lefelé melegebb színű. A bor szintje fölött a színek élénkebb és halványabb tónusai szabályosan váltakoznak. A bal oldali poháron a színfoltok balról indulva a következő sorrendben követik egymást: barna – ibolya – barna – fehérrel tört ibolya – barna – szürkésibolya – barna – szürkésibolya – barna. Ugyanúgy a jobb oldali poháron: barna – szürke – fekete – fehér – fekete – szürke – barna – szürkésibolya. A tónusoknak ez a periodikus váltakozása sajátos ritmust visz a kompozícióba.

A ritmus a színtelületek számában, kiterjedésében és a plasztikai térben való elrendezésben is megnyilvánul. Rippl József karosszékének mintázata különböző szélességű szürke és kék csíkokra tagolódik, melyeket vörös vonalak választanak el egymástól. A bevonat mintázata párhuzamos a fej vonalával. A karosszék támlájának díszes faragása mintegy koronaként emelkedik a fej fölé, s tömegével ellensúlyozza az arc plasztikus modellálását.

A kép harmóniáját fokozza a borospalack és a poharak elrendezése. Ez a három üvegedény anyagát és formáját tekintve is a szükségszerű összetartozás benyomását kelti. Elrendezésük könnyen áttekinthető. A jobb oldali pohár érintkezik a palackkal, míg a bal oldali távolabb áll tőle. A jobb oldali poháron több reflexet használ a festő, s kevésbé mély a bor színe, mint a bal oldalin. Az edények hármason vonulatára a karosszék háttámlájának áttört faragása felel.

Az asztalon és az asztalon álló edényeken összesen kilenc ovális formát fedezhetünk fel, melyeknek mérete változó. A palack szájától lefelé haladva az oválisok átmérője egyre nő, a két poháron pedig azonos méretű, ami aláhúzza a formák és a méretek hasonlóságának és különbözőségének másutt is megfigyelt váltakozását.

A kép legizgalmasabb összefüggései a színdinamikai sávok, a színek és formák közti kapcsolatok. A krómsárga és cinóbervörös dinamikus színsávja keretezi az emberi világ visszafogott színeit. A háromszögekre épülő kompozíció a gondolkodás szimbóluma, s a három háromszögben megjelenő sárga szín pontosan megfelel a kép eszmei karakterének.<sup>26</sup> Ugyancsak jelentős szerepet kap a kolorit, a színek ellentéte például Ady Endrének a kép készüléseivel azonos évben, 1907-ben megjelent *Vér és arany* című verseskötetében, így többek között *A ködbe-fúlt hajók* című költeményben: „Piros hajón, kék Oceánon / Borítsanak be sárga ködök.”<sup>27</sup>

Rippl-Rónai József a köznapi jelenetben észreveszi az azon túlmutató érvényűt. Sűríti a lényegi jelentést, amit művészileg érvényesen fejez ki. A kép érzékelteti a századforduló békés időszakát, amikor az embereknek lehetőségük nyílt az elmélyült meditációra. Tíz év múlva egy ilyen művet már nem lehetett volna megfesteni. A festmény az adott koron túlmutató jelentést is hordoz: fő üzenete a bensőséges kapcsolatok, az elgondolkodás fontossága az ember életében.

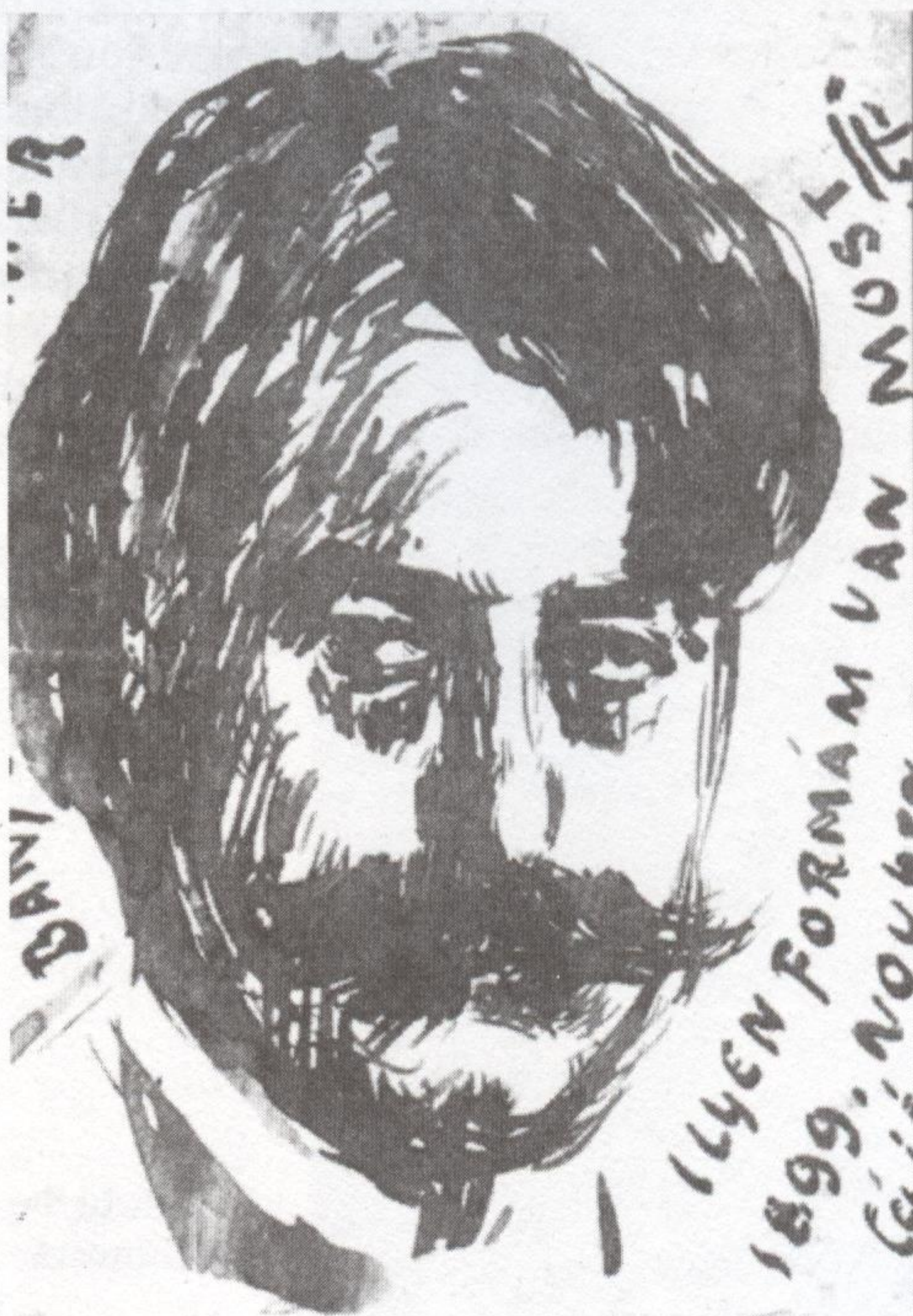
## Jegyzetek

<sup>1</sup> Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria, 1998. március 12–szeptember 6. Szerk: Bernáth Mária és Nagy Ildikó. Budapest, 1998. 83. sz. (a továbbiakban R R J gy k.).

<sup>2</sup> Uott.



- <sup>3</sup> Rippl-Rónai József Emlékezései. Budapest, 1957. 57. (a továbbiakban R R J E.)
- <sup>4</sup> Lásd 1. jegyzet.
- <sup>5</sup> Király Erzsébet: A kisváros és otthon képei. Rippl-Rónai kaposvári interieur-korszakából. In: R R J gy k. 77.
- <sup>6</sup> Malonyay Dezső: Fiatalok. Budapest, 1906. Facsimile melléklet 184. után. 7 R R J E. 129.
- <sup>8</sup> Bernáth Mária: Rippl-Rónai József. Budapest, 1976. 154.
- <sup>9</sup> Uott. 174.
- <sup>10</sup> R R J gy k. 34. sz.
- <sup>11</sup> Uott. 41. sz.
- <sup>12</sup> Uott. 128. sz., Genthon István: Rippl-Rónai József. Budapest, 1958. 31.
- <sup>13</sup> R R J gy k. 66.
- <sup>14</sup> Maurice Sérulaz: Az impresszionizmus enciklopédiája. Budapest, 1977. 257.
- <sup>15</sup> Szabó Júlia: A XIX. század festészete Magyarországon. Budapest, 1967. 226.
- <sup>16</sup> Bölöni György: Képek között. Budapest, 1967. 226.
- <sup>17</sup> Lásd 1. jegyzet.
- <sup>18</sup> Bernáth: i. m. 1976. 184.
- <sup>19</sup> R R J E. 57.
- <sup>20</sup> Uott. 143.
- <sup>21</sup> Bernáth Mária: Egy közép-európai modell. Hatás és asszimiláció Rippl-Rónai József festői munkásságában. I. m. R R J gy k. 30.
- <sup>22</sup> Malonyay: i. m. 1906. 218.
- <sup>23</sup> R R J E. 64.
- <sup>24</sup> Uott. 63.
- <sup>25</sup> Laczkó András: Ecset és toll. Rippl-Rónai József és az irodalom. Budapest, 1975. 47–48.
- <sup>26</sup> Johannes Itten: A színek művészete. Budapest, 1997. 75.
- <sup>27</sup> Az idézett vers: Ady Endre: A ködbe-fúlt hajók.



*Rippl-Rónai József: Önarckép*